进入中土太常礼制仪式为用的西域乐舞

项阳／中国艺术研究院

“乐”在中国传统社会中是以音声技艺为主导、表达人类情感诉求的艺术形态[1]。近些年来，我在研读文献过程中辨析中国先民用乐理念，感知国家意义上乐的功能性存在，回归历史语境，将乐以仪式为用和非仪式为用划分，仪式为用的乐是为礼乐，所谓“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”[2]。在仪式用乐一脉下，先民们依礼对情感仪式诉求划分为吉、嘉、军、宾、凶五大类型，以多种乐制类型应对多种礼制仪式类型并形成多层级。周公在国家制度意义上提升礼乐功能，将非仪式为用与其对应，这是俗乐类型，成为中华用乐的另一条主导脉络。俗乐一脉不与仪式相须，更贴近社会世俗日常生活，有着更多存在空间、强调技艺性发展更快，这一脉不断裂变，生发出歌舞、说唱、戏曲、器乐等多种音声技艺形式，极大丰富了乐的表现力，并对礼乐一脉产生实质性影响。中国音乐文化以仪式为用和非仪式为用两条主导脉络并行不悖、相得益彰前行发展，成就了中国音乐文化的特色[3]。这乐之形态本无所谓礼与俗，由于社会需要赋予了其多种功能性，有些音乐形态为仪式专用，有些为非仪式专用，还有一些为仪式与非仪式共用，由此导致礼与俗的用乐划分，成就了乐在中国三千年为用的基本样貌。

在这样的观念下，我们可辨析三千年来中土所生发或存在的乐舞文化究竟有怎样的归属。在周代，限于交通等多种因素的影响，中土与周边交流尚不够密切，音乐形态容易形成自己的独立样式和特色，这些样式经八百年涵化，与周文化一并成就中国传统文化的基因意义。汉魏以降，随着中土与周边交流的不断拓展，有两条道路对于中国音乐文化造成了至关重要的影响，或称为中国音乐文化增添了新血液。一条是当下以“一带”指代的古陆上丝绸之路，来自西域的音乐

[1]《乐记·乐本篇》：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”

[2]（宋）郑樵：《通志·乐略第一》，文渊阁四库全书全文电子检索版，上海人民出版社。

[3] 项阳：《周公制礼作乐与礼乐俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期；项阳：《中国人情感的仪式性诉求与礼乐表达》，《中国音乐》2016年第1期。

文化在汉唐间不断涌入，渐融于中土音乐文化的血脉之中；另一条是偏后存在的海上丝路，来自西方的音乐文化特别对近代中国音乐文化影响深远。我们在此主要探讨“这一带”——西域乐舞进入中土之后的情状。

一、多部伎的礼制仪式为用

汉唐间，随着西域被“凿空”，中土与丝路诸国文化交往频繁，乐舞文化成为亮点之一。西域乐舞的重要特征是歌舞乐三位一体，以“部伎”相称，群体性进入，其最高形式为大曲。换言之，作为部伎的西域乐舞非由个人承载，属人数众多，有多种组合、多种表演形式的大型乐舞形态，文献记载尤为明确。我们姑且不去探究这些乐舞以礼贡还是随商旅以入，我们更在意其进入中土的存在方式，并对中原音乐文化产生了怎样的影响，这是我们先将中国音乐两条发展主脉列出的原因。

如果说，这些乐舞只归某一权贵或封疆大吏，只是区域性存在也是一种认知，但这些乐舞进入中土逐渐被国家接受，并由相应机构传承以用。隋唐时期冠以“七部伎”“九部伎”“十部伎”者相当数量为来自西域的乐部。这些乐舞有些自魏晋南北朝时期即已进入，直至隋唐，若没有相应机构以为承载断难有如此强大的生命力。是怎样的力量使这些乐部代代传承并成功地融入中国音乐文化之中？如果说南北朝时期这些乐部偏于一隅，当隋代将这些乐舞归入太常寺属下的俗部乐进行管理、教授、传承并加以展演，唐因隋制，这些乐舞更是被纳入国家机构进行训练管理以用，并通过官属乐人面向全国，特别是高级别官府传播，这些乐舞首先在宫廷，继而在全国影响广泛。

隋代宫廷已有七部乐的称谓：始开皇初定，令置七部乐。一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。[1] 这些乐舞既来自西方，也有南方和东方。西方有天竺、安国、龟兹、疏勒、康国、突厥等，占据了《隋书》列编七部乐和未列编被称为“杂有”外来乐部的一半以上，可见西域乐舞对于中原影响之大。

我注意到隋文帝对中国音乐文化的三大贡献：他提出“国乐以雅为称”[2]，将雅

[1]《隋书·卷十五》。

[2]《隋书·卷十三》：“国乐以雅为称。取《诗》序云，言天下之事形四方之风，谓之雅。雅者，正也。止乎十二，则天数也。”

乐定为国乐；他提出“华夏正声”概念，为国乐所用[1]，即律调谱器乐之本体应是中原自产而不可用外来；他将太常寺所辖用乐分为雅部和俗部。《新唐书·礼乐志》云：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’。”[2]这雅部乐是礼乐核心为用，但俗部乐内容以及归属、用于怎样的场合值得辨析。其实，俗部中的乐既有用于仪式的礼乐，亦有不用于仪式的俗乐。

《文献通考》引《隋书》记述这些乐部后又对唐代与之密切关联者进行梳理：“唐高祖即位仍隋制，设九部乐、燕乐，伎乐工舞人无变者。清商伎者，隋清乐也。有编钟、编磬、独弦琴、击琴、瑟、秦琵琶、卧箜篌、筑、筝、节鼓皆一，笙、笛、箫、篪、方响、槃、鞞皆二，歌二人。吹叶人、舞者四人，并习巴渝舞。西凉伎有编钟、编磬皆一，弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、筚篥、小筚篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓皆一，铜钹二具一。白舞一人，方舞四人。天竺伎有铜鼓、羯鼓、都曇鼓、毛员鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、五弦具皆一，铜钹二，舞者二人。”[3]

这是以奏唱人数分。隋将这多部伎乐集于宫廷，设置专门机构训练和传承。如果我们不考量其属仪式为用还是非仪式为用，便不会感受问题的存在。但乐部入国家相应机构传承何以为用？对中原或称对中国音乐有怎样的影响？这是我们所要辨析的主要内容。

唐承隋制，这些部伎在太常寺所辖之太乐署。唐典中太乐署不仅有雅乐大曲，同时还是多部伎的所在，可见太乐署承载的多样性内涵。太乐署承载当为礼乐意义。《唐六典》云：太乐署教乐，雅乐大曲三十日成，小曲二十日。清乐大曲六十日，大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。高丽、康国一曲。[4]这是国典记录礼乐机构的承载。至于官属乐人们怎样学习与应用，我借助典籍把握。官属乐人们自幼从全国各地方官府之乐籍中选，视其原住地距京师的远

[1]《隋书·卷十五》：“清乐其始即清商三调是也。并汉来旧曲乐器形制并歌章古辞与魏三祖所作者皆被于史籍，属晋朝迁播夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏始于凉州得之。宋武平关中，因而入南不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。昔因永嘉流于江外，我受天明命，今复会同，虽赏逐时迁而古致犹在，可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之，以新定律吕，更造乐器。’其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》并契。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。”应该看到，这属于俘获，总体是为中原乐器，也有诸如琵琶和箜篌混入的样态。

[2]（宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书·卷二十二·志第十二·礼乐志》，中华书局1975年版，第473页。

[3]《文献通考·卷一百四十六》，四库全书全文电子检索版，上海人民出版社。

[4]《大唐六典》卷十四，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印，第24页。

近而到宫廷“就番”轮值轮训，在一十五年内不断上下来回，掌握五十首以上难曲者为业成，出众者可在太常相应机构内为官。如此众多的乐人学成非全部留在宫廷，相当数量以官户身份回到地方官府应差。[1]

官户皆在本司令番。每年十月都官按比，男十三已上在外州者，十五已上容貌端正送大乐，十六已上送鼓吹及少府教习。有工能官奴婢亦准此业成。官户例令番，其父凡先有伎艺堪传习者不在简例。

番户一年三番，杂户二年五番，番皆一月。十六已上当番请纳资者亦听之，其官奴婢长役无番也。[2]

以上是多种技艺令番的状况，太常音声人为四至六番。《唐六典·太乐署》载：

凡乐人及音声人，应教习皆著簿籍，核其名数，而分番上下。注云：“短番散乐一千人，诸州有定数，长上散乐一百人，太常自访召关外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番，并一月上，一千五百里外两番并上，六番者上日教至申时，四番者上日教至午时。[3]

《新唐书》对太常乐工教习情形记述详尽：凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则五年而校，以番上下。有故及不任供奉，则输资钱，以充伎衣乐器之用。散乐，闰月人出资钱百六十，长上者复徭役，音声人纳资者岁钱二千。博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年满考少者，不叙。教长上弟子四考，难色二人、次难色二人业成者，进考，得难曲五十以上任供奉者为业成。习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等策三为业成。业成、行修谨者，为助教；博士缺，以次补之。长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有谪。内教博士及弟子长教者，给资钱而留之。[4]

这些乐舞形态都在太常属下两个乐署进行常态化教习，所以会长期存在，多种西域乐舞都在教习之列。这些乐舞用在哪里，又有怎样的属性呢？《大唐开元礼》有记述：“太乐令设九部伎，位于左右延明门外，群官初唱万岁。太乐令即引九部

[1] 项阳：《轮值轮训制：中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第3期。

[2] 参见《大唐六典》卷六，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印。

[3] 《唐六典》卷一四·太乐署，转引自岸边成雄《唐代音乐史的研究》，台湾“中华书局”1973年版，第168页。

[4] （宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书 卷四十八·百官志·太乐署》，中华书局1975年版，第1243页。

伎声作而入，各就位，以次作如式。”（《大唐开元礼》卷九十七·嘉礼·皇帝元正冬至受群臣朝贺）太乐署明确教授雅乐大曲，“十二和乐”属礼乐核心为用。问题是涵盖西域乐部的九部伎同样由太乐署教授，用于仪式且进入国家礼典“如式”，这是非常明确的把握。九部伎与嘉礼仪式诸程序相须，可将其归入仪式用乐范畴，为礼乐意义。我们应考量西域和他种外来乐部对中国音乐文化究竟产生怎样的影响。

须明确并非仅在吉礼大祀中与仪式相须的乐为礼乐，在礼制规定性下乐凡与仪式相须为用都属礼乐有机构成，否则这些乐部不会置于太常所辖乐署，其部伎也不会进入国家礼乐诸如《大唐开元礼》的仪式中。人类有多种情感诉求需要仪式性表达，这显现仪式用乐的丰富性内涵。《周礼》和《仪礼》记述与仪式相须为用的乐都为礼乐范畴，但仪式和乐本身所表达的情感并非单一，彰显丰富性意义，嘉、军、宾、凶诸礼中用乐其情感不可能完全与吉礼等同，嘉礼仪式用乐既有庄重的一面，又会相对轻松明快。嘉礼用乐同样是将乐融入仪式程序之中，一招一式都要符合礼的规范，如此为仪式用乐。作为非仪式为用，最容易变化甚至消解，然而一旦进入国家制度规定性的仪式用乐之中，作为礼乐群体性承载且在仪式中成为必需，属于特定时间、特定仪式对象的规定性使用，由于乐具有稍纵即逝的时空特性，必须设置相应机构以为教习承载并负责实施，在这种情状下，礼乐无论仪式还是乐舞都不宜随意更改变化，除非制度改变，这应是这些乐部被国家乐署规范使用且长期存在、能保持自身特性的道理所在。

这些西域乐舞如果在宫廷属非仪式性使用，我们的探讨便失去了意义。关键在于，这些都在太常寺属下太乐署所教所学，在国家礼制仪式中为用，并且“如式”，有规定性的样式与形态。当这些乐部以国家规定性成为国家礼乐有机构成，这些不同于中原的乐舞形态在国家乐署中由官属乐人们经过长达十数年的教习训练且一批批循环往复，然后一部分充实宫廷与京师为用，一部分回到地方官府为用，形成了宫廷与地方官府均有之的局面，我们有理由考量其对中国音乐文化究竟有怎样的影响。

二、西域乐舞融入中土的意义

西域乐舞自汉魏以入中土，隋唐鼎盛。若像南北朝阶段作为区域性国度存在，即便融入也难以说对中土音乐文化产生整体性影响。要对中

土音乐文化产生重大影响需要几个条件，一是国家统一，只有国家统一方能将这些乐舞向全国推广。二是国家须以制度规定性设置专门机构将承载这些乐舞的人员长期专门训练，如此方能保证持续性应用。三是有规定性的用乐场合，这与机构训练成有机连环，即经过训练的乐舞形态必须有展示的“出口”。四是把握这些乐舞在国家用乐中的属性，究竟是更多随意性还是有规定性，是仪式为用还是非仪式为用，抑或两种为用并在。依在下看来，这四种条件都满足的情状下对中土音乐文化产生影响最大化。前三种属直观选项，通过相关记述比较明确。就第四种讲来，学界既往少有辨析。这些西域部伎能够既有仪式为用又有非仪式为用可能是对中土音乐文化造成重要影响的主要动因。把握住这几种使用方式方可认知其与中土音乐文化究竟有怎样的深层关联。

我们在前面辨析了西域乐舞在隋唐时期进入国家乐署之后为用的样态。由于这些部伎国家礼乐仪式为用，必须在具备前面几项条件的基础上方可保障部伎仪式为用的固化存在，这些部伎不仅限于宫廷。通过轮值轮训制，地方官府中每一期到宫中接受训练的官属乐人们必须将这些乐舞承载，所谓掌握难曲五十首以上者为业成，当然要涵盖西域乐舞。无论地方官府还是国家军队中都有国家制度规定性相关机构的存在，虽然名称不尽相同，但其内涵多与宫廷、京师相通。

李正宇先生对敦煌卷子中涉及晚唐归义军乐营的多种活动进行辨析。他认为“归义军乐营内专业班子包括多种技艺行当，门类多种多样”。有“雅乐”“法乐”“军乐”“四方乐（四夷乐）”“燕乐杂歌舞”“散乐”“讲唱”等。第3882页《□元清邈真赞》将归义军乐营称为“太常乐部”，“第2569页背《驱傩儿郎伟（1）》也有‘太常抚（拂）道向前’之句，知乐营必有太常礼仪雅乐设置”（项按：有太常乐部未必是雅乐，但有礼乐势在必然）；“沙州每年都要祭祀社稷、川原、庙貌、风伯、雨师、马神、青苗神……又有州学释奠，以及不时之迎送上下来使、加官晋爵、祝捷贺胜，所须雅乐供奉，皆由乐营承担”；“莫高窟壁画《张议潮出行图》及《曹议金出行图》仪仗中的鼓角、音声及《张议潮变文》记军中所唱的《大阵乐》俱属军乐。军、州岁末驱傩亦属军乐（见《通典》卷133《军礼·大傩》）”。李先生引用Φ365《莲花经变文》“衙前乐部好笙歌，音乐清泠解合和。花下爱淮《南浦子》，延（筵）中偏爱《剪春罗》”，说明“《南浦子》《剪春罗》，俱属燕乐杂歌舞。从敦煌文献保存的数百首曲子词以及数十首曲谱、

舞谱来看，燕乐杂歌舞在归义军乐营中所占比重还相当可观”[1]。敦煌文献将归义军和沙州等地相应乐营和衙前乐部设置直接称之为“太常乐部”，可见这种上下相通的表述的确是为了应对仪式和非仪式用乐的机构设置。

国家太常乐署首先为礼乐诉求而设，不然也不会在唐代宫廷中另置教坊以管理俗乐。但西域乐舞不会仅仅式为用，毕竟有“洛阳家家学胡乐”（唐·王建《凉州行》）现象的存在。这些外来乐部在国家意义上需要官属乐人承载，他们既在宫廷应差，也到各级官府为用，这是国家制度下轮值轮训的意义。官属乐人恰恰属于礼俗兼用者，否则社会人士何以认知这些乐舞形态呢？

虽然这些部伎不能进入吉礼雅乐，但可以进入国家礼制多类型为用。国家意义上有连续性训练，相当数量的官属乐人回到地方官府乃至军旅从事礼乐与俗乐。社会人士依照为用赋予乐的类分和功能性意义，同一种形态在礼俗用乐之中不断出镜，又怎能不对中国音乐文化造成实质性的影响？这是一个进入国家体制内长期实施并主导融合的过程，王建《凉州行》中所云“洛阳家家学胡乐”是在中唐，反映出这种变化的深入。

西域乐舞与中原乐舞确有相当差异，这反映在句式、节奏、音律、旋法、乐器、形态乃至风格等多方面，首要还是语言等因素所致。东晋高僧鸠摩罗什云：天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵，经中偈颂，皆其式也。但改梵为秦，失其藻蔚，虽得大意，殊隔文体。有似嚼饭与人，非徒失味，乃令呕哕也。[2] 这是以佛教经卷进入中土的视角，却以天竺国音声为重。更何况“梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长”[3]。语言上所谓“声繁偈迫”“韵短辞长”，西域乐舞音调必定与中土有较大不同，这是普遍现象。恰恰这种曲调、节奏、乐器、乐舞等多方面迥异的形态进入中土，必使人有新奇感受。诸乐器形态可从诸多壁画、砖雕、石刻乃至乐俑等把握，琵琶、觱篥、箜篌等一大批西域乐器成为中原人士的挚爱，并融入了国家礼俗用乐之中。既然这些乐舞长期置于国家仪式用乐最高端，且有专门机构负责全国性官属乐人教习，每期学习达十五年之久，乐人们除了在京师执事，还有相当数

[1] 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。
[2] 释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，中华书局1992年版，第53页。
[3] 释慧皎撰，汤用彤校注：《高僧传》，中华书局1992年版，第507页。

量回到地方，焉能不对中土乐文化造成实质性影响？

虽然中原文化中也有像骚体诗参差的语句，像《上邪》长短不一的样态，但在中唐之前诗歌语言更多以齐言为重。杂言歌词的形态何以逐渐占据主导，应深入辨析。如果说隋之前西域等部伎还属区域存在，由于统一的隋将占据俗部乐一半以上的西域部伎归之为用，唐代承继隋太常模式，将其置于太乐署，以制度规范，从全国官属乐人中不断选拔且有连续性教授，保障国家用乐。这些乐舞形态在制度规定意义上随太乐署训练过的官属乐人带到各府州郡县，《唐六典》成书于开元二十六年（738年），是盛唐时的国家法典。以此为限，这七部伎、九部伎在唐代也存在了百年，加之《大唐开元礼》（732年颁行）中嘉礼为用九部伎为印证，可见从隋代到此一个半世纪持续了这种在国家制度下为用的样态。

这里有几个问题。其一是制度导致宫廷、京师与高级别官府官属乐人用乐的相通一致性，当然涵盖音乐本体中心特征一致性和丰富性。西域乐舞，诸如天竺、龟兹、安国、康国等与中土有如此大的不同，也昭示着此类形态会被带至全国各地。虽然训练是在太乐署和鼓吹署中进行，特别是太乐署教习涵盖众多西域乐舞部伎，当这些部伎来到地方官府为用，则使这些形态在各地生根。其二是涵盖军旅的地方官属乐人将具有多种功能性为用的乐舞在各地展开。其三是中唐时期太常重新组合了这些侧重仪式为用的乐舞形态。白居易《立部伎——刺雅乐之替也》诗描述了这种变化："立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。袅巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。圆丘后土郊祀时，言将此乐感神祇。欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚。工师愚贱安足云，太常三卿尔何人。"似乎是将既往鼓吹署改由立部伎承载，这便将多种部伎重新组合，是对既有部伎相称的淡化。其四是要考量这些部伎用乐在地方官府和军旅的乐营中是否仅限于国家礼乐层面。"洛阳家家学胡乐"局面形成，是散见于民间为用的胡乐，还是在国家乐署中参与教习的官属乐人带到各地不限于礼制仪式为用，这些都值得考量。在下以为，地方官府中的官属乐人们将太常教习的西域乐舞用于仪式和非仪式两种场合的可能性更大。毕竟这些乐舞嘉礼仪式为用也属欢悦的场合。地方社会人们在乐营中把握太常乐部属常态。我们应对地方官府和军旅之乐营

承载有更深入探讨，毕竟乐营在地方官府属礼俗兼用的机构设置。更何况宫廷太常乐部中雅乐与坐部和立部的乐人互动、互通，将这些乐在仪式和非仪式中为用成为可行，敦煌卷子已经有效揭示。还应注意的是，这些部伎其最高形态是为大曲，呈现歌舞乐三位一体的样态，用于仪式之中，其实，这些部伎既然有最高形态，就有其一半形态，或称部分独立性的样态，即属于西域乐舞的“次曲”和“小曲”，所学时间无须一月，只要20日和10日，乐舞规模也不会过于庞大，应该用于非仪式者。[1] 再有一些独立的乐舞样态，诸如胡旋舞、胡腾舞等，虽然属礼贡以入，但未见记载是与仪式相须的样态。从性质上讲，作为俗乐最容易从宫廷到地方官府乃至市井社会为用。须明确，既然都是来自西域的品种，而且属同一部伎，当然其形态应与大曲从本体上有一致性意义，这些形态更容易面向社会的多种场合承载。

值得关注的是，隋唐时期墓葬壁画中多有西域乐舞的场景，也并非都在京师，壁画中更多描绘的是筵宴享乐而非仪式性的场面，可见西域乐舞的确有仪式和非仪式为用两种样态。文献中有这样的表述，即仪式用乐过后则有非仪式性乐舞的登场。我们辨析的恰恰是仪式和非仪式需要各自所在，以及宫廷、京师与地方官府在哪些层面为用具有一致性内涵。将西域乐舞平面化表述，不去辨析自身所具有的多规格和类型，以单一使用方式把握，显然都不尽符合这些乐舞在中原的实际样态。学界既往研究过于平面化是导致问题说不清楚的关键所在。

唐诗以齐言为主导，宋词是长短句形态。问题在于，这种长短句形态究竟怎样形成，其间经历了怎样的变化？我借助王灼《碧鸡漫志》把握曲子在唐宋间的发展脉络。[2] 诗与词都是与乐有密切关系。曲子词在发展中以“牌”而立，文人以词牌论，乐人以曲牌称，其实指“一个东西”，只是角度不同。王灼认定“古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐、虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，晋、魏为盛，隋氏取汉以来乐器、歌章、古调并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律则鲜矣；士大夫作者，不过以诗一体自名耳。盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。后

[1]《大唐六典》卷十四，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印，第24页。

[2] 项阳：《词牌/曲牌与文人/乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期。

世风俗益不及古，故相悬耳。而世之士大夫，亦多不知歌词之变”[1]。这是词曲相合或称词与声律的整体把握。何以唐中叶之前古乐府鲜于声律，何以“在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度长短之数，声韵平上之差，莫不由之准度”[2]。在下以为，还是由于中唐之前中原由文人承载的诗歌已成固定模式，更强调辙韵和文学意义，虽有宫伎索求诗作入乐的记载，但杂言或称长短句相较齐言有更强的音乐性。在参差的意义上，每一个曲牌所成曲调都因词格长短有异，容易形成声律特色。齐言诗向曲子词的转化恰恰是声律意义上彰显，转化之后形成文人持续性的文学把握（当然与声律有着极大的关联）。乐人更重声律把握。以声律为中心是乐人主导，即便文人参与也不会将这些在娱乐场合换取生活费用，毕竟乐重二度创作，声律技艺与词曲内容合一。

中唐应是歌诗向曲子转换的一个节点，而晚唐到五代十国，是曲子词彰显的时期，这与家家学胡乐不无关联。我们应讨论何以胡乐进入中土数百年到这时方有如此规模深入民间，此前怎样存在，其后是什么因素造成这种状况。我们似乎应该将目光投向制度、经济、战乱等多种因素，导致宫廷乃至各级官府中部分官属乐人流散民间，承载技艺的官属乐人有七十除籍说。两者都为经历了轮值轮训之后的乐人回归民间。国家制度规定性有多处相关记述，诸如白居易《琵琶行》描述的即是由乐籍回归民籍者，所谓“自言本是京城女，家在虾蟆陵下住。十三学得琵琶成，名属教坊第一部……弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。门前冷落鞍马稀，老大嫁作商人妇”。《北史·崔昂传》云：律文妇女年六十以上免配官，唐则六十皆一切为蕃户，七十皆一切为良。亦谓其不足使耳。[3]《新唐书·顺宗纪》载：贞元二十一年（805年）三月，顺帝诏裁减教坊，“放后宫及教坊女伎六百人”。宝历二年（826年）十二月，文宗……出宫人三千，省教坊乐工、翰林伎术冗员千二百七十人。……太和二年（828年）三月乙酉，罢教坊日直乐工……七年闰月乙卯，以旱避正殿，减膳，撤乐，出宫女千人，纵五坊鹰犬。[4]

在盛唐之前官属乐人外放只有七十为良一途，而后则有多种，这大概是教坊乐

[1] 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第106页。

[2] 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第110页。

[3] 参转引自俞正燮《除乐户丐户籍及女乐考附古事》，载《癸巳类稿》卷十二。

[4]（宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书》卷八，中华书局1975年版，第330—334页。

人与民间有密切关联的重要因素。唐代将俗乐单设教坊归之的制度恰恰是在盛唐，我们有理由相信，此前由于没有明确专置俗乐机构，因此太常有可能兼之。专置教坊，将太常属下的一些职能移接过来，这应是多部伎进入的意义。白居易所言太常乐部等级者，实际上是将教坊职能归属在太常，这里显然既有仪式用乐又有非仪式用乐的场景。教坊在发展过程中逐渐礼俗兼用，且宫廷与地方官府都有存在的机构属性，甚至以教坊乐系正在被清晰地揭示出来，这就是后世人们认定西域乐舞对中原音乐文化甚至文学产生巨大影响的动因。

西域乐舞确与中原音乐有着相当不同。当下我们无论是来到新疆地区，以及历史上属于大唐帝国的“安国乐”和“康国乐”之所在的乌兹别克斯坦（1997年我受文化部派遣去乌兹别克斯坦的撒马尔罕出任由联合国教科文组织主办的东方艺术节评委）、印度（天竺乐）等地都会深切感受到西域与中原声律（涵盖音乐结构）的较大差异。20世纪80年代，在《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂过程中，由于对新疆维吾尔木卡姆乐舞节奏难以把握，周吉先生约请黄翔鹏先生等专家学者召开记谱研讨会，大家对节奏、乐律和结构（涵盖长短等变化）的复杂和丰富性进行深层辨析。切实感受其中的微妙变化，当下在其原发地尚且如此，可以想见当年这些西域乐舞在太常和教坊训练之后进入宫廷和各级官府，且以仪式和非仪式为用之时会对中原音乐产生怎样的影响。所谓教坊与北里也是文人“汇聚”之地。这对齐言歌诗向杂言过渡至关重要，学界真应该对这个过程有更深层次的挖掘。

诗词属于音乐文学，既往文学界的研究与音乐学界研究视角有所差异，像历史上王灼这样整体把握者尚不多见。我们说，影响中国唐宋间从诗向词发展的一个重要因素是西域乐舞经历了长达几个世纪制度下生存，经过国家礼乐机构规范发展，进入礼制仪式（除雅乐之外）用乐不断演化，形成自宫廷、京师以及高级别官府共有样态，呈现导引意义；由于从太常到教坊乐的不断演化，亦具全国性意义。当官属乐人们从所承执的官方用乐机构与民间社会互动，特别是西域乐舞除仪式为用亦有非仪式为用，如此形成宫廷、各级官府乃至城市都切身体味“胡乐”之存在。西域乐舞由于语言以及声律结构上的差异，通过教坊乐系使得文人与乐人在互动中切身感受到这种“新奇”，继而胡乐家家唱，导致中国歌诗既有的齐言规整性主导结构被打破，而这种音乐结构的改变当然

是以官方机构下的官属乐人为主导，毕竟这些人经历了数十载专业训练之后上下相通，在京师和地方官府的相应机构中都有存在。他们服务于国家用乐场合的同时，必将其承载带向社会。西域乐舞之语言所成的声律以及乐曲的结构所显现的参差必对齐言之歌诗产生影响，渐渐形成杂言长短为主导的样态。虽然最初词曲合一，但作为曲牌/词牌的意义形成，则在该曲牌音调和结构相对固化的情状下依词格而填撰新词，成为一曲多用的样态。这种影响的主渠道或称推手是文人与乐人的互动，曲子词成为代表。王灼以其睿智认定中唐之后曲子词之声律变化是为要者，我们应该加强声律变化对中国音乐与文学多产生巨大影响的探研。王灼把握住这样一条脉络令人感佩，将其深层内涵“讲清楚”是音乐学与文学界共同的课题。我们看到，后世内部结构显现长短参差的曲牌既可以独立存在，依照不同宫调为用又成为多种音声技艺形态之“分子”，以此为主导持续了数百年，特别对于元明时期的戏曲更是最为彰显。曲牌之长短结构对礼乐整体产生影响（许多礼乐曲目也以曲牌构成，不过内容有独立创制），这当然涵盖礼乐核心为用的雅乐。雅乐本以“华夏正声”为代表，应该从律调谱器上遵循中原旧制，但明代《太常续考》显现雅乐曲谱的句式结构为参差样态[1]。

在下以为，西域乐舞进入中土，从区域存在到统一的国家为用，从礼制仪式为用到非礼制仪式为用，在国家制度下呈现从宫廷、京师到各级地方官府均有之，继而民间存在的局面，在籍官属乐人——乐舞承载者与文人互动过程导致齐言歌诗向杂言曲子词转化，这是以声律为中心把握的意义，从西域乐舞母体之语言、节奏、时值、结构全方位的不同对中原用乐产生实质性影响，此为中唐以后“洛阳家家学胡乐”的真正内涵。我们应对这个过程刻意关注和更多论证。关键在于把握这些西域乐舞礼俗兼用的性质，以及国家在这个转化过程中所起的重要作用。这里我们仅是将问题提出，研究有待深入。

[1] 项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期。